DIE NEUE SCHAUBÜHNE
SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

1. HEFT DRESDEN, JANUAR 1919 1. JAHRG.

ZEIT, THEATER UND DICHTER

Von Hugo Zehder

Die umfangreiche Zeit des aufgeklärten Kannibalismus ist an Theaterdirektoren, Mimen und dem sie bedienenden Chor schreibender Handlanger ziemlich schmerzlos vorübergegangen. Am Anfang wollte es scheinen, als ob die gezückten Revolver derer, die die Güte ihrer Kultur von der Zahl zur Strecke gebrachter Nachbarn abhängig machen, etwas von ihnen verlangt, das man vielleicht Gewissen nennen könnte. Die Aufgeschreckten verstanden diese Forderung so, wie sie gemeint war: das Gewissen des Krieges, dieses Krieges der Kontobücher gegen Kontobücher, Krupp gegen Creuzot, der, ausgeheckt in einem an Cäsaritis erkrankten und erschlafften Hirn, von Foch und Ludendorff mit Menschenleibern als Bareinsatz ausgefochten, nein, gespielt wurde wie Poker, — die Karten mischten sich je nach der Munitionszufuhr durchhaltender Bankhalter — das Gewissen dieses Krieges also verlangte nur äußerste Enthaltsamkeit vom Geiste, von der Wahrheit und der Verantwortung. Es brauchte nichts Neues durch oder trotz der Ereignisse Gewalttat, die im Hinterlande sich lediglich auf den Beutel erstrecken konnte, also Konjunktursache war, mehr auszubrechen. Die Blockade des Geistes ward nicht unangenehm empfunden; sie entschuldigte gelegentlich das gute Geschäft, welches Possenreißer durch ihre geistlosen Gasangriffe machten. Man starb nicht daran, ward nur ein bißchen vergiftet. Was zur Angewöhnung an Tödlicheres den auf Urlaub bei den Heimatsgenossen weilenden Kriegern empfohlen wurde. Jene, die dem sinnlosesten Tode in sein Nichts kündendes Auge sahen und, erschreckt und ratlos, den noch verschonten Ahnungslosen mit banger, mißtrauenerweckender Frage nahen konnten, sollten hinübergeheitert werden bis zur Minute des zweiten, vielleicht letzten Folterblickes. Gewiß, in der vollkommenen Hoffnungslosigkeit der nur von uns „glücklich" überstandenen „großen Zeit" mag ein Possenreißer die rechte Medizin gewesen sein. Nach einem wüsten Gelage gelingt der Selbstmord vollkommener. Erst den Jahren der versehentlichen nationalen Erhebung gegen einen angeblichen Feind blieb es aber vorbehalten, literarischen Schund als geistiges

Volksnahrungsmittel nicht nur anzubieten, sondern flammend zu verkünden. Das Theater hatte plötzlich wieder eine „Mission". — Bis auf wenige Ausnahmen soll es vor dem großen Maschinentode nicht anders gewesen sein. Mitglieder gewisser Theaterkulturverbände pfiffen das wie die Spatzen auf den Dächern, doch gerade jene aus, die nicht einsehen konnten, daß eine Kultur dazu da ist, die andere zu vernichten. Tolstoi und Strindberg werden leben, wenn Wildenbruchiaden mit dem letzten alldeutschen Turnverein längst der Vergessenheit angehören! Was war zu tun? Beides: dem immer ernster werdenden Volk so lange den echten, rechten Blödsinn einheimischer Marke vorzuführen, bis es ergeben erst lächelt, dann in Krämpfen lacht und jauchzend seine Pfennige für die Opiate den Schauspielbudenhaltern in die Kasse tut; und ebenso geschäftig die heiligsten Güter einer Nation, die mit der eigenen nicht mehr das Wesen, sondern nur den Namen gemeinsam hatte, auf Lager zu halten — Schiller, Goethe, Kleist, Hebbel — um weniger immerwährender geistiger Sehnsucht, als den kriegerischen Schulmeistern und einer Journaille zu dienen, welche die Äußerlichkeit dieses Krieges mit dem Schicksal der Dichter verknüpfen wollten, wie das Alte mit dem Neuen Testament. Gewiß, wir kennen Theater, die nicht nur ein besseres Morgen erwartet, sondern die ihr Besseres hinübergerettet haben. Ausnahmen. Die übrigen Hüter der Geistesgüter brauchen in der heutigen Krise leider nicht einmal eine Abrechnung zu befürchten. Wie sie einst in Scherz und Schimpf vor dem roten Streifen an der Hose strammstanden, würden sie morgen auf den roten Knopf wetten. Sollten sie jedoch mit diesem Geschäfte gleicher Art wie mit jenem machen wollen, dann ist eindringlich zu sagen, daß für ihre öffentlichen Bedürfnisanstalten kein Bedarf vorhanden: man baue sie um zu Lesehallen, politischen Versammlungshäusern, Speichern!

Wir wollen, daß eine neue Zeit anbricht. Nicht warten, bis ein anderer beginnt, in einer anderen Stadt oder in fremder Sprache, nein, überall und jetzt wird der Weg beginnen. Zum Menschen hin. Die Tribünen sind gebaut. Entschiedenheit verlangen wir auch von denen, die berufen wurden, der wunderbaren Sprache menschlichen Schicksals körperhafte Gestalt zu geben. Warum sind die Leiter der Tribünen, über welche die Schatten unserer Schicksale wandeln und wo eine große Gebärde, ein Laut dich zu Zielen hinreißen können, vorgeahnt in Kopf und Herz der Besten aus der Mitte des Volkes, warum sind die Theaterdirektoren noch immer nur Theaterunternehmer?

Das Theater ist kein Handelshaus. Warum ist der glühende Verkörperer alles Träumerischen, hellsten, unbändigen Wollens zu höherem Dasein hinauf, der Schauspieler, noch immer ein beifallsgeiler Hehler eines schreibenden Gesindels, dem nur die Beute leicht wird, weil es gelang, unserem Volke mit der Besinnung auch die Gesinnung zu rauben? Der Schauspieler besinne sich auf seine Sendung, er verweigere die Gefolgschaft den Schamlosen, die ihr weniges an Geist für ein Gelächter des Bürgers preisgeben, um sich dadurch Wohlwollen zu kaufen. Hat man schon jemals gehört, daß Künstler und Künstlerinnen eines deutschen Theaters einmütig Verwahrung gegen den Mißbrauch ihres Künstlertums eingelegt haben? Männer eigenmächtigen Geistes, die Führenden der Nation, und eine Schar reichbegabter Jugend, die, früher als die vergehende Generation, verantwortungsvoll fühlen lernten, werden diese frohe Botschaft hören, herbeieilen und die beseitigen helfen, die aus Dummheit oder Profitgier Mißbrauch mit den Seelen und Leibern treiben. Das Theater ist am allerwenigsten ein „Geschäft". Wer anderes behauptet, stellt sich außerhalb der Gemeinschaft, die wir erstreben und die kommen wird. Die Direktoren und Verwaltungsräte werden verlernen müssen, an das Publikum zu denken, das sie noch gestern vor sich hatten und zu dessen Zeitvertreib ein „Programm" heruntergespielt wurde, gemäß der Journaille, welche das Publikum bedient und durch die es sich seiner Existenz erst bewußt wird. Auch diese Presse wird umlernen müssen und eine selbstgewollte Reinigung vollziehen. Der Geist der Jugend steht im Kampf! In unserer Frage ist es zugleich ein Kampf gegen die Dicken. Die nur durch ihre dreiste Körperlichkeit den Platz behaupten. Herunter mit ihnen! Der einst unbürgerlichste Mensch, der Künstler der Bühne, wird sich neben die kämpfende Jugend stellen und teilnehmen an der Revolutionierung des Geistes. Geist und Politik sind heute keine Gegensätze mehr, beide erstreben die neue Menschengemeinschaft, in der, nach einem Worte Pascals, Gerechtigkeit und Macht eins werden, damit die Macht Gerechtigkeit und die Gerechtigkeit Macht werde. Das Theater ist die Tribüne, von der aus die Dichter nur dieses eine Ziel proklamieren werden.

DAS WESEN DES DRAMATISCHEN *Von Herbert Kühn*

Immer wieder aufgedeckt, ersteht von neuem stets die Frage: was ist das Dramatische? Des Aristoteles Gedanken von Furcht und Mitleid haben wir endgültig abgetan. Er bezieht sich auch nur

auf den Zuschauer. Seine Definition ist psychologisch und subjektiv. Aber seine Fragestellung bleibt: wie ist es möglich, daß wir ästhetische Freude empfinden an Dingen, die furchtbar, zerrüttend, vernichtend sind? Was ist es um das Drama?

Dieses zuerst ist deutlich: nicht darf man aufrollen die Frage vom Zuschauer aus (wie Aristoteles, später Dubos, Stewart, Jouffroy, jetzt Lipps und Utitz); aber auch dieses führt nicht zum Ziel: die Entwicklung nur vom Objekt her (wie Boileau, Batteux, d'Alembert, Smith usw.). Weder das Subjekt, noch das Objekt. Wir suchen das Wesen. Es führt zur Beziehung.

Jedes Kunstwerk besteht aus zwei Komponenten: Ich und Welt, Geist und Materie. Sie schwanken in ihrem Vorrang, und nach dem Grade ihres Primats entstehen die Stilarten der Kunst.

Je mehr Gott vergeht, desto mehr erwächst die Welt.

Nie aber verschwindet Gott ganz, dann stürbe die Kunst.

Nie auch verschwindet die Welt, dann zerbräche Gott.

Sie stehen beide in reziproker Beziehung, sie kämpfen beide den Kampf um ihr Sein.

Dieser Kampf ist jedes Kunstwerk.

Dieser Kampf ist am meisten Kampf, am klarsten, durchsichtigsten: das Drama.

Er ist das Gesetz. —

Was ist das Drama?

Das Gesetz.

Das Drama ist die Norm, das Urbestimmte, das Notwendige, der Kristall, die rasende Entwicklung, für die es kein Anderssein mehr gibt.

Die Forderung des Gesetzes ist der Fortgang des Dramas, die Erfüllung des Gesetzes sein Ende. Hier liegt die ästhetische Freude, die das Sein in seiner Ganzheit sieht. Die Gott schaut. Gott als den Furchtbaren, Gott als den Heiland. Das Erwachen des Menschen zum Gesetz. —

Was aber ist das Tragische?

Das Aufbäumen gegen das Gesetz und das Zersplittern an seinen Schneiden. Der Wille zum Durchbrechen des Gesetzes, der Wille zum Ich und das Ertrinken in der Notwendigkeit. Das Ich steht auf gegen die Welt, das Ich lodert empor, steil, eine Flamme, und es zerbricht nicht den Himmel, es verbrennt nicht die Sterne, und die Welt verschlingt es in der Nacht.

Das Gesetz.

Oder auch: der Geist bäumt auf gegen das Ungesetz, gegen das Chaos, der Geist vernichtet die Unnatur; die Unnatur, an der wir hängen, die uns erhält. Sie zerschellt am Boden.

Das Gesetz.

Das Gesetz ist die Brutalität, das Gesetz ist die Liebe — immer aber ist es die Gerechtigkeit.

Versteht man nun, warum die Griechen zum Drama mußten, versteht man nun, daß es ihnen Dienst des Gottes war?: Sie sahen das Maß, sie schauten die *ἀνάγκη*, sie faßten Gott.

ὕβρις und *ἀνάγκη*, das ist das Drama. —

Wie kann es die Entwicklung des Helden geben? Im Drama ist der Held entwickelt, er ist da, er ist so, wie er ist — nur kann es sein, daß ihm Umstände zeigen, wer er ist. Er wächst mit seinen Plänen, seinen Zielen, aber er entwickelt sich nicht mehr. Der Held des Dramas ist er selbst. (Auch Peer Gynt ist in diesem Sinne er selbst. Sein Selbst besteht in seinem Suchen nach dem Selbst.)

Die Gestalten des Dramas sind starr, sie verändern sich nicht mehr, sie stoßen aufeinander, Züge, die sich nicht entweichen können.

So gilt auch innerhalb des Dramas das Gesetz. Der Zufall ist das Undramatische, das Chaos. Schon deshalb sind viele Dramen Schillers keine Dramen. Regeln erkennen wir nicht mehr an — es gibt keine Regeln, das Leben kennt keine Regeln, auch nicht der Geist — nur ein Gebot allein erkennen wir an: das Gesetz.

Was sind Akteinteilungen, was Szenen, was Einheit der Zeit und des Orts? — Notwendigkeit, Gesetz allein ist das Dramatische.

Nicht allein das Ich, nicht allein die Welt — die Beziehung vom Ich zur Welt, die immer das Recht ist.

So sieht man auch, woher es kommt, daß das Drama in den Blickpunkt des Expressionismus tritt.

Expressionismus ist ein Schlagwort, aber das ist das Bedeutungsvolle:

Jetzt ist der Mensch erwacht, der neue Mensch, der Mensch der Gerechtigkeit, der Mensch der Liebe, der Mensch der Freiheit.

Sein Erwachen ist das Tragische, sein Kämpfen gegen die Welt, sein immer neues Siegen, immer neu Erliegen.

Wir suchen Gott. Wir suchen ihn in allen Dingen. Wir leben ihn in uns, wir greifen ihn, sichtbar, erschaut, im Drama. Wir können nicht leben ohne Gott, wir sterben ohne ihn. Wir ersehnen das Gesetz, wir bluten nach dem Recht.

Nicht berührt uns mehr die Frage der Schuld, die eine andere Zeit bewegte. Wir sehen die Schuld in allen Dingen, wir sehen die Schuld in jedem Sein.

Aber eins verlangen wir: die Selbstbedeutung des Helden. Darin liegt seine Schuld, darin sein Untergang, darin seine Errettung.

Das Ich ist aufgestanden, die Seele erblüht.

Der Mensch ist erwacht. Nicht der Schuldbeladene, nicht der Reine, sondern: der Mensch. Der Ringende um das Gesetz.

So wird das neue Drama alles andere nur wie Hintergrund ergeben, wie Kulissen. Er allein erwächst. Er allein erstrahlt. Er allein lodert empor: der Mensch! —

VOM VORTRAG LYRISCHER GEDICHTE

Von Camill Hoffmann

. . . Es würde sich herausstellen, daß zwei Drittel der Zuhörer da sind, um den Clavigo von gestern „in Zivil" zu sehen, ungeschminkt, unkostümiert, abgelöst vom Illusionszauber der Bühne. Sie wollen ihn einmal selbst haben, Bürger ihresgleichen, keine Dramenfigur, sondern die Privatperson. Daß er auf dem Podium oben sitzt und Gedichte vorträgt, schlägt eine nicht unerwünschte Distanz zwischen sie und ihn. Denn selbstverständlich wollen sie nicht entzaubert werden, und es entspricht der empfindsam gehegten Vorstellung von dem Liebling, daß er sich stets mit poetischen Gegenständen beschäftige und jede Trivialität verabscheue. Er haucht gerade „Über allen Wipfeln ist Ruh" und beweist, daß er auch im schwarzen Abendrock eine schwingende Seele hat.

In einem Saal, der mehrere hundert Personen faßt, eine Goethesche Naturstimmung hinzuhauchen, ist aber wohl ein Unding. Der Mensch in moderner Großstadt hat jedes Empfinden dafür verloren. Er wird nicht erschrecken, wenn ihm eine zarte Radierung als zwanzigmal vergrößerndes (und vergröberndes) Lichtbild gezeigt wird. Genießt er Kunst? Er informiert sich nur, um morgen mitreden zu können. Gesellschaftsspiel! Oder er heuchelt Hingegebenheit. Ich leugne glatt die Möglichkeit, im Konzertsaallicht, eingekeilt zwischen fremden Leuten, so rasch in Selbstvergessenheit sinken zu können, daß man ein lyrisches Gedicht ungestört empfängt. Die Sprechtechnik vollkommenster Künstler, ich denke an zwei Tote, Kainz und Milan, reichte dazu nicht aus. Sie täuschte nicht einmal über den Trick hinweg, daß Lautes wie Leises klingen muß. Die Taschenspielerei der Stimme, Geflüster so vernehm-

bar zu machen, daß auch der Mann in der hintersten Reihe es versteht, vernehmbar, ohne dem Wort die Musik und dem Ausdruck die Unbefangenheit zu rauben, mag Virtuosität sein, echten Genuß bereitet sie nicht. Die Überspannung zwischen Laut und Wesen des Gedichts wirkt peinlicher noch, weil Lyrik der älteren Dichter entweder ganz Monolog ist oder an einzelnes Du sich wendet. Ungeheuerlich, wenn vor versammelter Menge begonnen wird: „Ich ging im Walde so für mich hin". Reine Meditation, beseeltes Alleinsein, melodisches Selbstgespräch gleitet als Vortragsstück zur Anekdote nieder.

So geheimnisvoll es ist: Gefühl verändert sich mit der Tonstärke. Schon seine Einpressung ins Wort, die Erfassung durch die Sprache pflegt unerhörter Kampf zu sein, denn Gefühl widerstrebt jedem Umriß, jeder Form, ein Unendliches, Uferloses, Mystisches, Unerklärliches. Der schöpferische Dichter macht diesen Geburtsakt, der das Gefühl (doch auch den Gedanken und die Anschauung) als Wort erst zur Welt bringt, immer wieder durch. Der Dilettant und der Nachempfinder ahnen wenig davon; an der Stärke ihres Gefühls braucht nicht gezweifelt zu werden, aber unzulänglich bleibt ihr Vermögen, sie neu auszudrücken. Welcher noch so begnadete Dichter liebt das ungeborene Gedicht nicht viel mehr als das fertige? Er weiß, daß die Sprache, und mag sie noch so herrlich blühen, den letzten Duft des Ungesagten verscheucht. Eine ewige Tragödie. Trotzdem ist das Gerettete noch ein Wunder. Aber es kann gleichsam nur in seiner Zone leben. Es fordert schmiegsamste Anpassung des fremden Gefühls, sonst versagt es. Es verlangt innere Einschaltung, doch auch äußerlich seine bestimmte Oktave und seine besondere Tonstärke.

Der Rezitator steigert die Tonstärke oder dämpft sie, je nach dem Raum, in dem er spricht. Da er nicht den Raum verändern kann, verändert er das Gedicht. Wissend oder unwillkürlich versucht er, diese Entstellung durch seine Kunst zu paralysieren. Milan durch die schöne Innigkeit, mit der er seinen Stimmklang in allen Tonlagen durchseelte. Kainz durch die klare Musik, mit der er wie keiner blendete. Man bewunderte nicht mehr das Gedicht, sondern den Vortrag. Man kann berückt sein von Moissis piano, aber — was geschieht mit dem Gedicht? Es ist „Material" geworden, Mittel zum Zweck statt Selbstzweck.

Man befrage die Dichter, was sie vom Vortrag ihrer Lyrik durch Schauspieler halten! Wären sie selbst in die Vortragssäle geflohen, wenn sie davon so begeistert wären wie das Publikum? Sie pflegen

zu wissen, daß sie miserable Sprecher sind. Sie sind in der Regel miserable Sprecher. Aber was macht das, da sie das Herz des Gedichtes bloßlegen, und sei's noch so ungeschickt. Ich erinnere mich, wie Liliencron vorlas. Im Galopp, sich verheddernd, vernuschelnd, wie ein Dackel bellend, kindisch-komisch, und doch hielt man den Atem an, wenn er die Stimme liebevoll senkte, ein ungekünstelter, feiner Mensch. Dehmel reckt sich zu starrer Feierlichkeit, sein Brustton klingt etwas hohl pathetisch und sagt allein schon die Vermählung echter Leidenschaft mit prunkender Mache aus. Werfel schleudert sich rücksichtslos in die Ekstase, kein Schauspieler hat die Kühnheit solcher Hingabe an das Wort, aufgeschreckt wird man Zeuge zuckenden Mitleids und peinigender Selbstanklage. Däubler donnert und grollt wie ein Vulkan, ein Meer, ein Wald, wie die Elemente. Rilke spricht seine Verse scheu, die zersetzte Traurigkeit seines Gemüts umwölkt jede Silbe. Die um George lieben die klingende Monotonie, die suggestiver die Seele in ihren Kreis bannt als gewagte Redekünste. Die Dichter alle bedürfen nicht erst der Anpassung und Einschaltung, denn das Wesen des Gedichts ist ihnen immanent, sie sind es selbst. Aber ein Mißverständnis ist es, das lyrische Gedicht wie eine Rolle sich anpassen zu wollen, es zu „gestalten". Das Mißverständnis wird klar, wenn man den Unterschied zwischen Lyriker und Dramatiker bedenkt. Der dramatische Dichter schafft stets ein „er" und „sie", der lyrische nur ein „ich", etwa noch ein „du". Dem „er" und „sie" muß auch der Dichter sich erst anpassen, bevor er ihm Leben gibt, und so kann's nachher immerhin vielleicht ein andrer, dritter, auch. Aber das „ich" ist ihm ja identisch. Das „er" und „sie" von ihm losgelöste Plastik, das „ich" ihm untrennbar verbundene Musik. Und die Melodie eines Gedichtes finden, heißt, des Gedichtes Herz entdecken. Die Jünger Georges nähern sich darum gewiß der lautersten Art des Vortrags, der Musikalität, ziemlich unbekümmert um Verdeutlichung.

Man höre endlich mit der Barbarei auf, kleine, köstliche, zarte lyrische Gedichte vor großem Publikum zu rezitieren! Kammermusik in der Arena! Das intime Gedicht, ob Bekenntnis, ob Betrachtung, gehört höchstens vor mehrere gleichgestimmte Menschen. Welche Banalität, dies noch aussprechen zu müssen! Welches Banausentum, immer wieder dagegen zu verbrechen! Eigentlich wird das gute Gedicht am lebendigsten beim Lesen zu zweien. Beim gesprochenen, stillen, wiederholten Lesen. Soll aber vor vielen Bankreihen rezitiert werden, warum hält man sich nicht an das epische Gedicht, die Ballade, die den

„gestaltenden" schauspielerischen Vortrag will, an das pointierte, das humoristische, das lehrhafte Gedicht? Warum nicht an den lyrischen Aufruf, wie ihn unsre neuen Dichter lieben, Werfel, Hasenclever, Becher? In ihnen rauscht die Rhetorik der Herweghzeit nochmals auf, sie wenden sich an die Masse, sind Zuspruch, Aufforderung, Hymne. Ihre Musik ist kräftig instrumentiert, ihr Wort will gerufen, geschrien, durchdringend sein. Die expressionistische Lyrik neigt anscheinend zur gellenden Tonstärke, also zum Vortrag auch im weitesten Raum, — allerdings so schwebende Melodik wie in den Versen Klemms, der Lasker-Schüler, Heynickes widerspricht dem wieder.

Vom Rezitator, der den Vortrag von Gedichten nicht nur als Nebenverdienst betrachtet, darf man ein Bekenntnis zum Dichter erwarten. Er stellt sein Programm nicht wie ein Potpourri zusammen, sondern wählt aus, was er bevorzugt. Er wird stets bevorzugen, was ihm wesensverwandt ist. Und er wird am packendsten sprechen, wozu er sich mit Liebe, mit inniger Kenntnis, mit Begeisterung bekennt. Nur der persönliche Künstler hat Richtung und Sicherheit. Wo beide fehlen, mangelt auch die Persönlichkeit. Mag die Seele noch so schwingen, erst die Persönlichkeit bestimmt den Rang der Leistung.

STERNWENDE

Alfred Günther

Szenisches Gedicht

Frau und Mann in der Nacht. Landschaft

Frau: Umarme mich! Wir sind allein in der Welt
Mann: Sterne sind nah
Frau: Fürchtest du dich?
Mann: Sie kommen über uns
Frau: Ich bin Fleisch
Mann: Umarme mich!
Frau: Ich fühle dich nicht
Mann: Ich finde dich nicht
Frau: Zerstöre mich!
Mann: Gib mich frei!
Frau: Bin ich nicht schön?
Mann: Wie dich ergreifen?
Frau: Jedes Tier ist stärker als du
Mann: Deine Begierde wird Gott nicht verschonen
Frau: Nie umarmst du mich wieder
Mann: Feuer verdirbt mich
Frau: Bienen brausen in meinem Haar
Mann: Flieh!

Frau: Rosenblättriges Gestirn . . .
Mann: Singst du?
Frau: Antwortest du mir?
Mann: Wir wollten glücklich sein
Frau: Töte Gott!
Mann: Immer war Er zwischen dir und mir
Frau: Töte Gott!
Mann: Ich fürchte Ihn nicht
Frau: Jede Nacht bedroht Er mich
Mann: Ich bin zwischen Ihm und dir
Frau: Er ist stärker als du
Mann: Du bist mein
Frau: Lüge nicht!
Mann: Du vergingst vor mir
Frau: Nie gab ich mich
Mann: Mein warst du
Frau: Ich belog dich
Mann: Ich glaube dir nicht
Frau: Töte mich!
Mann: Wer bist du?
Frau: Umarme mich!
Mann: Du bist allein in der Welt
Frau: Sternengeißel
Mann: Ich bin schuldig
Frau: War ich nicht gut?
Mann: Gott rast im Zorn
Frau: Muß ich Ihm einen Sohn gebären?
Mann: Wir müssen sterben
Frau: Ich schlief
Mann: Ich bin bei dir
Frau: Ich liebe dich
Mann: Wir sind nicht mehr allein
Frau: Gott ist versöhnt
Mann: Agnus Dei
Frau: Barmherzigkeit
Mann: Ein Vogel flog auf von deinem Schoß
Frau: Gott kam in einer Goldwolke
Mann: Ein Baum rührte an deine Schulter
Frau: Wer erwartet mich im Tod?
Mann: Sterntiere schmiegen sich an deine Knie
Frau: Ich bin ein Leib
Mann: Gottes Sohn ist geboren
Unsichtbare Chöre: Ähren in Gottes Wind
Blumen auf Gottes Land
Gottes eigenes Kind
Menschen sternentbrannt

VOM UNTERGANG DER SPRACHE *Von Friedrich Wolf*

Über dem Tor zu Leonardos Akademie stand: *οὐδεὶς εἰσίτω ἀγεωμετρικός*! Verloren der Maler, der seinen Euklid nicht kennt! Jede Kunst hat ihre Gesetze, die schon aus ihrem Material sich ergeben; sie kann diesem nichts abringen, was nicht in ihm liegt. Stilwidrig verfährt der Baukünstler, der mit dem Stein glaubt, spielen zu können wie mit weicher Materie. Und der Dichter? „Er soll nicht malen und nicht musizieren."

Die Sprache ist ihr eigenes Darstellungsmittel. Die Ideen explodieren im sprachlichen Ausdruck. Ohne Ideen kein Sprachleib! Wortkadenzen, von noch so großer Illusion, ein Spiel, das uns das Hereinbrechen einer Katastrophe durch elementare ungeistige Kräfte erleben läßt, und wäre es von unerhörter technischer Rasanz, ist ein Kapaun mit Luft gefüllt, äußere Form von äußerer Form — von Sinneseindrücken — genährt.

Jedes Wort hat seinen Inhalt. Jedes Wort ist die Inkarnation einer Vorstellungs- und Willenseinheit. Der Begriff ist der Vater, die Lautgebärde die Mutter der Sprache. Der Zeugungsakt des Erkennens entreißt dem dunklen Schoß lautmimischen Lust- und Unlustlallens das helle Wort. Selbst die Sinneseindrücke kann die Sprache nur begrifflich erleben. „Schwarz" ist nicht „gelb". Es gibt keinen „gelben Ruß". Keine Anschauungsphantasie kann „des Wahnsinns-Krokodiles hohles Meckern" rechtfertigen. Es heißt, man müsse die Worte des Dichters hören, sehen, schmecken! Doch die Poesie ist kein Reflexbogen unserer Sinnesorgane, keine Synthese der Künste des Gesichts und des Gehörs. Die Tonmalerei der Neuro-mantiker, das lautmimische Gelalle der „Sturm"-Leute, das 200 Kilometer-Tempo eines August Stramm, Formung des Formerlebnisses, sind Reflexe aufzuckenden Nabelbeschauers, aber keine Dichtkunst. Wagen wir es auszusprechen: zwischen göttlicher „Mania" und Delirium tremens, zwischen halluzinatorischer Ideenflucht und visionärem Rausch ist eine Scheide! Man prüfe:

„Das Mädchen: Ich männere
Rauch Stank Hosen
Schleift Schlürft Haare
Schnaps
Die Entmannten: Trunk nie Trunken
Rausch nie Rauschen
Kerzen Flaschen Halsen
Mein Bauch"

(Aus Schreyers „Jungfrau")

Dieser Wortsalat ist nur das letzte — gewissermaßen logische — Glied in der Kette der Reflexkünste, dem hemmungslosen Erbrechen rasend sich überstürzender Sinneseindrücke. Hier ein Sprachkinematogramm August Stramms, des Sturmklassikers:

„Sie (in höchstem Entsetzen) Hure Hure Hure! Weib Weib Weib! Ich will! Ich will! will ich! Hure Hure Hure! Nicht Dein Weib! Nie Dein Weib! Dein Weib! nicht Dein Wei ei ei ei eib!"

Anhieb des Sensoriums! Ein Tonsignal! Die Haut juckt. Der Un-sinn wird Methode! Dagegen eine Kurve aus dem Guiskard:

„Eine Stimme: Ihr Himmelsscharen, ihr geflügelten, so steht uns bei!
Eine andere: Verloren ist das Volk!
Eine dritte: Verloren ohne Guiskard rettungslos!
Eine vierte: Verloren rettungslos!
Eine fünfte: Errettungslos in diesem meerumgebenen Griechenland."

Kleist und Stramm verfolgen im Paralellismus der Worte eine äußerlich gleiche Technik. Doch während Stramm seine Lautmimik gegen das Trommelfell schleudert, zielt Kleists Sprachhandlung auf ein tieferes Zentrum.

Strindberg sagt in „Damaskus": „Ich habe dreimal geliebt wie ein feuerspeiender Berg!" Der Berg ist hier ausgesprochen, nicht hinausgespieen. Würde die Handlung höher gegipfelt durch eine lautmimische Hyperbel, die man hörte, aber nicht verstände: Geliebt leib liebt sprüh feuerspei geliebt?

Die Macht des Reflexkünstlers endet an Netzhaut und Trommelfell! Bei Schreyers „Jungfrau" wurde ich an einen Kriegstanz der Rotpfefferindianer erinnert. Es sind Worte; aber es kommt gar nicht auf den Wortsinn an. Das Klangbild ists! Man ahnt, hier geschieht etwas Gruseliges. Man könnte auch diese Lautmimik noch entbehren und mit reiner Pantomime für die „Handlung" dasselbe erreichen. In der Tat sind bei den Reflexkünstlern die Regiebemerkungen zahlreicher als das gesprochene Wort und stehen als Ding an sich über ihm.

„Die Menschin sternt.
Der Stern ist das Mädchen.
Die Gasse.
Das Mädchen singt.
Der Sang: Leide Liebe Liebe Leib . . ." („Jungfrau")

Von hier bis zur Pantomime und dem Kinodrama ist ein Katzensprung. Optik — Akustik, Akustik — Optik!

Von einem „Mysterium", in dem sogar gesprochen wurde, blieben mir nur die phänomenalen Künste des Beleuchtungsdirektors haften.

Ein plötzliches Schicksalsviolett verkündet die Peripetie. Die Spieler „tönten" nach besten Kräften; sie timbrierten und flageolettierten die Sprache derart, daß man Tonsignale vernahm, aber keine Worte. Die Ehrfurcht vor dem Wort, dem gesprochenen Wort, ist auf der ganzen Linie dahin; vom Dichter über den Spielleiter bis zum Spieler. Und doch: „ . . es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meist von nichts wissen als von verworrenen stummen Pantomimen und Lärm." (Hamlet III, 7.) Wir aber schreiben heute die Worte nicht mehr, um sie zu sprechen, sondern um sie zu tönen; nicht, um sie zu denken, sondern um sie zu schmecken!

Auch die Gegenstände des Spiels sind nicht mehr Objektivierungen des Geistes, Kampf um Freiheit, Gott, faustische Welten. Sinne und Sinnlichkeit travestieren sich selbst. Vergewaltigung, Inzest kehren mit auffallender Beharrlichkeit wieder Als gäbe es sonst nichts Darstellenswertes!

Alle Helden der Reflexkünstler sind willensunfrei. Sie sind Tropfen im Strudel elementarer Triebe. Sie sind dumpferwachende Tiere. Der Wille — sei es auch zum Bösen — fehlt. Man suche: „Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden!" Der bewußte Promethidenwille im Kampf gegen die Götter, der herakleïsche Wille im Kampf gegen Dämon und Tier sind dahin. Das Ungeistige des Reflexkünstlers bekundet sich im Kastratentum eines geschwollenen, innen hohlen Sprachleibs.

Die volle Sprache trägt den sie zeugenden Samen zu neuer Zeugung in sich. Sie ist Tochter und Mutter! Durch sie vollendet sich der Wille zur Handlung. „Es ist nur ein Schein, daß man auch ohne das Wort wollen könnte."

Jeder Befehl, jedes Suggestivverfahren beruht auf der intensiven Äußerung des Willens durch die Sprachhandlung. Es kommt beim erteilten Schlaf nicht darauf an, wie ein Schlangenbändiger dem Medium Töne vorzuflöten. Das menschliche Medium rapportiert um so schneller, je klarer, punktierter das Wort: „mü-de! ru-he! — schlaf!" gesprochen wird. Es sackt — man muß dies gespürt haben — auf den Wortgehalt, nicht auf den Laut hin ab.

Das Wort der Sprachhandlung wendet sich an das Bewußtsein und führt zum Unbewußten. Es hat schon in diesem zeitlichen Verlauf Handlung. Der Lautreiz des Klangkinogramms zielt sogleich aufs Unbewußte, Sinnliche. Es hat Fläche, keine Handlung!

Das Drama findet seine letzte Verwirklichung erst in der Sprache. Die Pantomime wirkt in ihrer sprachlichen Ausdruckslosigkeit als die stumpfe bewußtlose Erscheinung des Triebes. Erst die Sprache schließt den Kreislauf zwischen äußerer und innerer Form. Sie vollendet die Totalität des menschlichen Geistes. So wie die Gleichung des Kreises jeden Punkt der Peripherie bestimmt, so die innere Form jeden Punkt der äußeren.

Die Form ist dem Inhalt eingeboren!

Die Einheit des *καλόν κ'αγαδόν* ist dahin. Sie ist unerläßliche Voraussetzung jedes künstlerischen Eros. Wir werden sie neu erringen!

Die äußere Form kann erst aus der inneren entstehen. Nur wo wir denken und wollen, wird Sprache und Sprachhandlung. Der Sinnesreiz gebiert Laute, Töne.

Heute haben wir den firnen Wein der Sprache verpantscht mit artfremden Elementen. Wir suchen ihn mit starker Hefe aufzugären. Der Wein schäumt, er wird nur trüber.

Die Sprache spricht nicht mehr! Wir können sie nicht forcieren! Sie muß neu wachsen. Wachsen aus neuen wurzelstarken Ideen, nicht aus flüchtigen Reflexen überhitzter Sinne. „Unsere Zivilisation geht ebenso ihrem Verfall entgegen wie die antike; und das führt auch zur Entartung der Literatur, die immer auf der Jagd nach neuen Formen ist, weil der Inhalt fehlt." Also Tolstoi im Gespräch mit Gussew, 1908!

Die alte Sprache ist mit den alten Ideen untergegangen. Das heutige Lautgetöne der Reflexkünstler ist getreues Spiegelbild zwischenzeitlicher Anarchie. Der Umsturz, den wir erlebten, war eine Verschiebung der Massen. Die Bewegung des Geistes steht noch aus! Gezeugt, doch ungeboren, ruht die neue Sprache in den neuen Ideen. Wir müssen die Ideen in uns ballen, bis die Sprache aus ihnen explodiert! Dann wird die Sprache miteingreifen in den Gigantenkampf des Geistes gegen ungeistige Gewalten, wie die Aegisschwingerin auf dem pergamenischen Fries. Dann wird sie nicht mehr Sklavin sie notzüchtigender Sinnesreize sein, sondern führende Tochter des Zeitgottes; nicht des Kroniden Bauch entsprungen, sondern seinem Haupte!

EXPRESSIONISMUS UND SCHAUSPIEL

Von Walter Rheiner

Das Wort Expressionismus ist aus dem Bedürfnis einer dem Impressionismus gegensätzlichen Bezeichnung geschaffen worden: Es

mag auch sein, daß der damit bezeichnete Begriff ursprünglich aus der Opposition zum Impressionismus heraus entstanden ist. Heute ist er damit keineswegs mehr ausgefüllt, sondern weit über den Rahmen der Opposition hinausgewachsen. Er deckt unter den Dichtern und Künstlern, die Expressionisten genannt werden, heute nicht mehr so sehr ein technisches oder Formproblem, sondern vielmehr eine Weltanschauung in der ganzen Ausdehnung dieses Wortes, d. h. also, eine erkenntnistheoretische, metaphysische, ethische Geisteshaltung. Der Versuch, eine knappe und doch erschöpfende Definition zu geben, wird, angesichts der Größe des Problems, schwerfallen und unzulänglich bleiben. Er soll hier nur in Bezug auf die schöpferische Gestaltung des Kunstwerks (Gedicht, Roman, Schauspiel, Malerei, Musik) gewagt, also auf die technische und formproblematische Seite des Expressionismus beschränkt werden, — wobei zu bemerken ist, daß die Musik a priori, ihrem Wesen nach, immer expressionistisch gewesen ist.

Gehen wir, um die Gegensätzlichkeit zu wahren, vom Impressionismus aus. Er wäre zu definieren als der künstlerisch-schöpferische Versuch, das Objekt des zu schaffenden Kunstwerks am Subjekt des Künstlers zu realisieren (. . . eine Variation der bekannten Zola'schen Definition des Naturalismus, von dem der Impressionismus nur eine Abform ist: Natur, gesehen durch ein Temperament . . .). Ziel aller Kunst nämlich ist transzendentale Realisation; mit anderen Worten: Kunst ist ein metaphysisches Mittel. Die Definition des Expressionismus würde demnach, unter der oben erwähnten Einschränkung, lauten: Expressionismus ist der Versuch, die transzendentale Idee des kosmischen Weltzusammenhangs, deren Träger das indifferente Subjekt (intelligible Ich) des Künstlers ist, an allen und durch alle Objekte des zu schaffenden Kunstwerks zu realisieren.

Hierin liegt die Opposition zum Impressionismus (Naturalismus, Realismus) beschlossen. Während der Impressionismus das künstlerische Objekt am individualen, differenten (sozusagen „niederen") Subjekt des Künstlers zu realisieren sucht, liegt die Aufgabe des Expressionismus nicht mehr in der Realisation des Objektes am Subjekt des Künstlers, sondern in der Realisation der Idee. Die Aufgabe des Expressionismus ist, im Gegensatz zu der des Impressionismus, also nicht mehr an ein Objekt gebunden, sondern einzig an das Subjekt des Künstlers, das sich, zur Realisation, aller beliebigen Objekte bedient, sie verbindet und verquickt, ihre reale Bedeutung deformiert und verschiebt. Daher die anscheinend willkürlichen, in Wahrheit

streng notwendigen Formenverzerrungen oder -auflösungen in der Malerei, die Begriffs- und Bildvertauschungen und -verschiebungen im Gedicht, die „unwahren" Charaktere der dramatischen oder Roman-Personen.

Die philosophische Analyse des Expressionismus ist hier im rohen Abriß zu geben versucht. Die Anwendung dieser Analyse auf Gedicht, Malerei und Roman des Expressionismus bleibe gesonderten Arbeiten vorbehalten; wenden wir uns nun der Betrachtung des expressionistischen Schauspiels zu, die unser Thema ist.

Die nachfolgenden Ausführungen werden allerdings in vielen Beziehungen auch den Roman betreffen und dessen Analyse antizipieren. Denn es sei gleich vorausgeschickt: das Drama im strengen Lessingschen Sinne wird niemals expressionistisch sein; will sagen: es gibt kein expressionistisches Drama, sondern nur ein expressionistisches Schauspiel, d. h. eine Bühnenhandlung, an der die transzendentale Idee durch die auftretenden Objekte (Personen und andere Objekte) zu realisieren versucht wird.

Derartige Kunstwerke liegen vor und sind vorgeführt worden: Strindbergs „Traumspiel" und „Gespenstersonate" und Kokoschkas „Der brennende Dornbusch" und „Mörder, Hoffnung der Frauen". In den genannten Werken beider Autoren ist die dem Expressionismus wesentliche und notwendige Vernichtung der physischen Realität zugunsten der metaphysischen Realisation zu finden. Der Titel des Strindbergschen Bühnenwerkes, „Traumspiel", ist symptomatisch. Er ist so gewählt, weil Strindberg kein bewußter Expressionist sein konnte und dem realitätfordernden Publikum den Gehalt seines Werkes glaubte plausibel machen zu müssen. Der Titel sollte lauten, wie der erschütternde und große Refrain der expressionistischen Szenen lautet, die dem Herabsinken der Tochter Indras auf die Erde folgen: „Es ist schade um die Menschen!" Symptomatisch auch ist die Verwendung der Musik, die Strindberg, mutlos vor der eigenen künstlerischen Gewalt, zur Unterstützung heranzieht, im „Traumspiel" und der „Gespenstersonate" sowohl wie in anderen seiner späten Bühnenwerke. (Kokoschka seinerseits verwendet auf der Bühne aufleuchtende und verlöschende Lichter.) So ist Strindberg in seiner späten dichterischen Produktion (auch teilweise im Roman und Gedicht) ein unbewußter, darum nicht weniger entschiedener Expressionist. Alle Vorwürfe, die gegen seine Dramatik erhoben werden, sind ebensoviele Indizien seines Expressionismus. Das „unmotivierte" Auftreten unbekannter Personen,

die „Zusammenhanglosigkeit", die Unpersönlichkeit seiner Figuren, das Fehlen eines deutlichen „dramatischen Fadens", die „widerspruchsvollen, unklaren" Charaktere der Handelnden teilen seine beiden genannten Werke mit denen Kokoschkas. Warum sollen nicht plötzlich und ohne äußeren Grund Personen in die Handlung treten, wenn sie nötig sind, um den Reichtum der Idee zu vermitteln? Wozu ein banaler Zusammenhang, da er das Tempo und die Breite der Symphonie verärmlicht? Müssen Illustrationen, handelnde Organe der Idee, persönlich sein, wenn das Absolute klingt, und einen Charakter haben, der uns bestätigt, daß zweimal zwei gleich vier ist?

Expressionismus ist die Logik des Unlogischen. Dieses Paradoxon sei an den Schluß dieser fragmentarischen Betrachtungen gestellt.

DER KRIEG ALS „MOTIV"? *Von Julius Bab*

Je unmittelbarer die stoffliche Beziehung des Dramas zum Zeitproblem wird, um so gefährdeter ist die künstlerische Wirkung. Denn jene durchaus übermenschliche Geisteskraft, die nottut, um parteilos ungerührt mit den Elementen dieser Gegenwart als künstlerischem Stoffteil zu schalten, um nur nach den Harmoniebedürfnissen des im Kunstwerk lebenden zeitlosen Weltgefühls die zeitgemäßen Einzelheiten heranzuziehen oder wegzulassen — solche göttliche Macht über die aufrührendsten aller Lebensvorgänge ist keinem Menschen verliehen. — Schon das Drama, mit dem nach mehrjähriger Pause Emil Ludwig wieder hervortritt, ist wohl durch zu unmittelbaren Anhauch der Gegenwart in seinem formbildenden Kern geschwächt. Dieser raffinierte Durchspürer der Weltliteratur hat jetzt eine der herrlichsten Gestalten der Geschichte in seine Höhle geschleppt: den Kaiser Friedrich den Zweiten, den Hohenstaufen. Den Kaiser, in dem sich deutsches und italienisches Blut, orientalische und westliche Konvention so im Gleichgewicht hielten, daß er darüber fast frei wurde von aller Konvention und ungefähr das erste Beispiel einer Individualität, einer unkonventionellen Persönlichkeit im neuzeitlichen Sinne darbot. Den eigentlich dramatischen Reiz dieses weltgeschichtlichen Phänomens, den Kampf, in den die so entfesselte Individualität selbstverständlich mit den großen Konventionsmächten der Zeit geraten mußte — diesen Reiz hat Ludwig kaum verspürt, diesen Kampf jedenfalls nicht dargestellt. Er hat wohl ein paar wunderschöne Szenen geschaffen, in denen der Kaiser durch seine italienischen Gärten schreitet und sein reiches Leben in der Fülle seiner sehr verschiedenen

ehelichen und unehelichen Kinder spiegelt; Szenen, in denen Friedrich mit seinem orientalischen Weisen in reinem Gespräch über dem Kampf der Leidenschaften schwebt, — Szenen, in denen am südlichen Feuer des fünfzigjährigen Jünglings die junge nordische Gemahlin sich entzündet, — Szenen, in denen die reizvoll große Persönlichkeit empfunden und abgebildet ist! Aber diesem rein dichterischen Wert gesellt sich kein dramatischer. Dieser große Mensch kämpft nicht mit der Welt, er sieht nur zu, wie um ihn gekämpft wird; und zwar (hier ist wohl der verengende Zeitanlaß zu spüren!) der Kampf deutschen und italienischen Wesens (in einem listenreichen Kanzler und einem blauäugiggraden Krieger, nicht sehr originell, verkörpert) ist es allein, der herausgehoben wird aus der Fülle von Konflikten, die in Wahrheit diese weltgeschichtliche Gestalt umwittern. Der ganze erste Akt, der, begabt genug! die wüste Rauhheit nordischen Junkertums auf der Burg König Heinrichs, des Kaisersohns, darstellt, hat nur diesen stimmungsmäßigen Kontrastwert zu den gesangdurchtönten weiten Gärten von Palermo, in denen der zweite Akt spielt. Für den Kaiser, der hier nur in den verzerrenden Gerüchten unkultivierter Phantasie auftritt, ist der ganze erste Akt dramatisch wertlos, und von solchem Konstruktionsfehler erholt sich ein Bühnenorganismus nicht. Selbst wenn man von dem sehr fragwürdig zeitgemäßen melodramatischen Schluß, da sich Nord und Süd gerührt die Hände reichen, absieht —: ein Zeitgemäßes, die allzu persönliche Teilnahme eines deutschen Dichters, der im Süden zu leben gewohnt war, hat hier einen gewaltigen Stoff um seine reine Entfaltung gebracht. Dichterische Bewegungskräfte aber, die die Hoffnung auf den Dramatiker Ludwig wach erhalten, sind in vielen sehr reif und ruhig gehaltenen, nur selten noch von der alten Atemlosigkeit der Sprache verwirrten Szenen dieses Stücks zu spüren.

An viel zentralerer Stelle und mit viel mehr unverhüllter Energie berührt Stefan Zweig das große Erlebnis der Zeit in seinem „Jeremias". Den alten Propheten, den Eduard Meyer, der große Historiker des Altertums, mit Recht „die erste faßbare Persönlichkeit der Weltliteratur" genannt hat, macht der Wiener Dichter zum Sprecher all des Jammers, des Grams, der Verzweiflung, die jeder empfand, der mit weiterschauender Phantasie, mit tieferreichendem Gefühl einsam und verhöhnt inmitten des blutigen Völkerrauschs von 1914 stand und unermeßliches Elend vorhersah. Zum Sprecher — denn Zweigs mächtiges, über 200 Druckseiten füllendes, in 9 Szenen ge-

teiltes Gedicht hat mehr von einem großen Oratorium als von einem Drama. Das liegt zum Teil daran, daß Jeremias, von einigen wenigen Momenten abgesehen, eigentlich keine persönlichen Gegenspieler haben kann: sein Partner ist auf der einen Seite der unsichtbare Gott, der ihn ruft, auf der andern Seite die unzählbare Volksmenge, die ihn verhöhnt, steinigt und anbetet, die er warnt, schilt und tröstet. Und die ist keineswegs in einzelne repräsentative Gestalten aufgelöst, sondern in anonymen Chören zum Sprechen gebracht. Zum andern Teil ist aber der mehr rhetorische Charakter auch Folge eines zu unmittelbaren, lyrisch hingerissenen Verhältnisses des Dichters zu seinem Thema. Ein Drama, in dem Dichter und Held schlechthin indentisch sind, gerät immer aus dem Gleichgewicht. Stefan Zweigs hohe Verskultur, der wir den deutschen Verhaeren und so viel andere köstliche Vermittlungen danken, formt diese großen Sprechszenen meisterhaft. Bisweilen etwas zu meisterhaft, wenn die romantisch geschulte Wortfülle allzu breit hinströmt, wo wir uns nach einfacheren Herzenstönen sehnen, oder wenn ein Bemühen um schlichten Naturlaut uns durch allzu spürbare Absicht verstimmt. Umgekehrt wirken Momente, in denen klagende und anklagende Geistigkeit sich ungescheut entfaltet, naturhaft in höherer Ordnung und somit echt. Das Ganze wird seine Bedeutung als vornehmes Dokument aus der Leidensgeschichte dieser Zeit behalten. In der Entwicklungsgeschichte eines Dramatikers käme es höchstens als Durchgangsmoment in Betracht.

Dramatisch durch und durch dagegen ist Hans Francks Zeitdrama „Freie Knechte" und dennoch von der Aktualität des Stoffes her in seinem Lebensnerv bedroht. Mit Hans Franck ist eine sehr bedeutende, im Innersten dramatische Kraft in einer so langsamen, zähen Entwicklung, wie sie dem von Grund aus norddeutschen Charakter dieses Dichters entspricht. In Hans Franck lebt heute nicht nur Hebbelscher Geist als literarischer Einfluß, sondern Hebbelsches Blut als innerster Rhythmus fort. Er ist im innersten Kern das, was Hebbel war: eine gefährlich dialektische und zugleich eine versonnen idyllische Natur; und seine Sprache reißt deshalb eine Fülle wirklich gesehener und gefühlter Bilder immer wieder in große kämpfende Spannungen hinein. So war auch die Hebbelsche Sprache; nur scheint bei Franck alles noch heftiger, gesteigerter, seine Bilder noch impressionistischer hingestrichen, seine Antithesen mit noch längerem Atem hingestürmt. In diesem Stil hat er unlängst die „Godiva"-Legende zu einem starken Kampfspiel des männlichen mit dem weiblichen Reinheitsideal ausge-

staltet, und in diesem Stil aber mit noch nie vorher erreichter Kraft bringt er jetzt in einem durch und durch von innerster Leidenschaft belebten Gedicht den furchtbaren Schmerz unserer Tage zu dem reinsten dramatischen Ausdruck, der heute möglich ist. Nur scheint mir, daß ein völlig reiner Ausdruck hier eben nicht möglich ist. Francks Dreiakter spielt unter niederdeutschen Bauern, die er völlig aus seinem Blute zu speisen vermag. Um Leib und Seele des (nach zwei schon schrecklich hingeopferten) letzten Sohnes kämpft die Mutter mit dem Vater. Die Mutter als die Trägerin unmittelbar einfachen Naturgefühls lodert in verzweifelter Anklage wider die Gewalten des Krieges zu einer Fackel des Wahnsinns senkrecht empor — ersticht schließlich den Gendarmen, der ihren Letzten ins Heer abholen will. Über sie aber wächst der Vater als der männlich überpersönliche, auch Natur überwindende Geist, der die Heiligkeit des Opfers an sich zu begreifen vermag:

„Frag nicht: Warum? Kann keiner Anwort sagen.
Frag nicht: Wofür? Wiegt nichts dein Opfer auf.
Gib, um zu geben. Opfere, um zu opfern!
Ich bin es, der dir das gebietet. Ich,
Dem jedes Wort in einer Wunde wühlt,
Der Herr und Sklave, Knecht und König, Sohn
Und Vater ist in einem; nur ein Hauch
Von einem Hauch, im Wehn der Ewigkeit!
Und doch ein Mund für Gottes Sturmwindstimme;
Der — nur ein Staubkorn — auf- und niederwirbelt,
Und doch als Welt in ewigen Bahnen läuft,
Gezeugt von jener Schöpfer-Vaterkraft,
Die ihren eingeborenen Sohn am Kreuz
Geopfert hat, um Leben aus dem Tod
Zu ernten — ich — ich bin es, der gebietet:
Gib, Mutter, hin, was nicht für dich und mich,
Nicht für sich selber, was für ein höher Leben
Als: leben aus deinem Schoß geboren ward."

Wie hier mit vollkommenster Einfühlung Vaterrecht und Mutterrecht im Gleichgewicht gehalten sind, das ist ganz dramatisch, und wie hier Aktuellstes ins Zeitlose erhöht ist, das ist ein Beweis großer Dichterkraft. Und doch, scheint mir, kann diese Erhöhung nicht rein gelingen: Denn wir müssen bei Franck an diesen unseren Krieg, nicht an das Wesen des Kampfes überhaupt, denken. Dann aber liegt es so: Wem das kriegerische Nationalgefühl etwas Selbstverständliches ist, für den ist die empörte Mutter nur eine wirklich Wahnsinnige,

also nicht menschheitlich und repräsentativ, nicht tragisch — ein Krankheitsfall. Wer dagegen den ganzen Kriegswillen als eine ungeheure Krankheit der Gesellschaft empfindet, der wird die kriegbringenden Gewalten nicht mit hingebendem Opfersinn verehren, der wird hier irdisch Schuldige finden, gegen die Empörung höhere sittliche Pflicht wäre. Er wird der Mutter einfach recht geben. Im Stoffkreis des gegenwärtigen Lebensproblems ist dies Problem nicht zum tragisch Zeitlosen zu erhöhen, nicht unserer leidenschaftlichen Parteinahme zu entrücken. So scheint mir Francks Drama im Innersten brüchig, aber es bleibt dabei eine Talentprobe allerersten Ranges; es bleibt die Gewähr, daß sich hier eine dichterische Kraft entfaltet, von der wir nun bestimmt für unser Drama etwas ganz Bedeutendes erwarten dürfen.

Eine wesentlich unreifere Kraft als Hans Franck aber konnte doch das Zeitproblem in eine geistige Tiefe verfolgen, wo jeder Widerspruch aus dem Aktuellen aufhört: hier vor allem liegt die außerordentliche Bedeutung der Passion in vierzehn Stationen „Das letzte Gericht" von Julius Maria Becker. Dieser hochbegabte junge Dichter unterscheidet sich von den zahlreichen kriegserschreckten Poeten des dramatischen Jugendstils (an die er nur in gewissen formalen Unreifheiten erinnert) nicht nur durch die Fülle von Eingebungen einer wirklichen Dichterphantasie und durch eine noch von gedanklichem Übereifer gekreuzte, aber zu innerst bildkräftige Sprache — vor allem besitzt er eine geistige Leidenschaft, einen radikalen menschheitlichen Ernst, der ihn weit über das konfuse Geschrei der bloß nervös gewordenen dramatischen Jungen hinausführt und der sogar das gefährlich Aktuelle in Francks dramatischer Formulierung zu überwinden vermag. Denn seinem Helden, der (im unverkennbaren Stil eines Strindbergschen Mysteriums) die einzig eigentlich lebende Figur seiner Dichtung ist, diesem „Ossip Gunarow" ist die Kriegserfahrung nur ein entscheidender Ausgangspunkt allgemeinster Welterfahrung. Das Kriegsunglück erscheint hier keineswegs als letzter Ausdruck unentrinnbarer Schicksalsmacht; der Held nimmt es als Ausfluß mörderischer Selbstgier und empört sich wider die Kriegsgewaltigen. Aber dann entdeckt er freilich in seinem Empörerwillen wiederum selbstische Gewalttätigkeit, der er entflieht, — und so Stufe für Stufe bis zur letzten weltauflösenden Entselbstung. Ins Zeitlose mündet das Kriegsproblem wirklich erst, wenn es metaphysisch vom innersten Menschenkern bis zum Ende unserer Menschenwelt verfolgt

wird. Wie Becker dies tut, indem er seinem Ossip Gunarow einen spukhaften Zwillingsbruder Leonid auf den Weg gibt, der ihm auf all seinen Stationen der Entselbstung wieder mit dem höhnischen Behauptungswillen des eigenen Ich entgegenstarrt, das ist eine so großartige Erfindung, wie sie kein einziger unserer expressionistischen Jünglinge sonst gemacht hat. Daß freilich dieser Ossip, dieser Revolutionär — um an Aktuelles anzuknüpfen oder vielleicht, um noch viel Aktuelleres zu verhüllen, — ein Russe ist oder vielmehr sein soll, das schädigt das Gedicht künstlerisch, indem es dem offenbar sehr deutschen Autor die Sicherheit der Lokalfärbung raubt. Aber wenn diese und andere Schwächen auch der außerordentlichen Bedeutung dieses Passionsgedichtes als Talentprobe kaum Eintracht tun — ein Drama ist es nicht. Die letzte dramatische Möglichkeit oder Unmöglichkeit des großen Gegenwartsstoffes bezeichnet Hans Francks Antithese. Sie reicht nicht bis ins tragisch Zeitlose. Dorthin führt nur der rein innerliche Weg der Selbstaufspaltung, den Julius Maria Becker gegangen ist, — wohl dramatische Mittel benutzend, aber doch mit den phantastischen Lyrismen seiner Passionsszenen den eigentlichen Boden dramatischer Menschengestaltung ganz verlassend.

Eine lyrische Vision verwandter Art — an Tiefsinn diesem „Letzten Gericht" nicht ebenbürtig, aber an stilistischer Reife überlegen — ist Carl Hauptmanns Tedeum „Krieg". Das Merkwürdigste dieses Gedichts ist es vielleicht, daß es tatsächlich 1913 aus einem Vorgefühl des Entsetzlichen geschrieben wurde. Hier hat dichterische Phantasie schon alles durchlitten, was stumpferen Sinnen kaum die blutige Wirklichkeit von vier entsetzlichen Jahren einbringen konnte. Gibt es doch heute immer noch Menschen (und leider auch solche, die die Möglichkeit zur öffentlichen Benutzung der Menschensprache haben), für die „Krieg", „Heldentum", „Opfertod", „Verzweiflungskampf" großartige unvorgestellte Schlagworte sind, billige Wortrausche vom sicheren Schreibtisch her! Carl Hauptmann hat schon vor aller Erfahrung bis zur dichterischen Faßbarkeit tief gefühlt, welch namenlose Verwüstung alles menschlich Hohen und naturhaft Gütigen das Wort Krieg einschließt. Aus diesem erschreckten Gefühl ist seine Dichterkraft in vier Szenen voll wirbelnden Traumspuks so stark und frei geworden, wie sonst nirgends. Die Bilder, mit denen hier das nahende Unheil, die wachsende Vernichtung, die Auferstehung des Lebens aus der Wüste gezeichnet werden, sind ihm vielleicht so dichterisch rein gelungen wie noch nichts, weil sie keinen eigentlich dramatischen

Ehrgeiz mehr haben. Jenes Abschweifen der Phantasie, das Carl Hauptmanns eigentliche Dramen mit Dilettantischem bedroht, in diesen bloß stimmungsmäßig geeinten Szenenphantasien ist es ein Stilprinzip. Spukhaft, wie hier der „europäische Rechenmeister" von den gepanzerten Erzengeln, die „Großmachtstiere" von den „scheusäligen Gestalten", der „ausgebrochene Staatsphantast" vom Zug der Krüppel abgelöst werden — — so spukhaft sind uns die Erscheinungen dieser Jahre ineinandergeglitten! Und schachernde Rentner, wehklagende Propheten, grobe Portiers, sterbende Säuglinge und verängstigte Weiber spukten dazwischen. Dichterische Ahnung hat hier unser nachfolgendes Erleben, nicht zu dramatischem Kampfspiel, aber zu ergreifender lyrisch-szenischer Vision gestaltet.

ANMERKUNGEN

Von Rudolf Leonhard

Der jung verheiratete Gatte der Schauspielerin ging auf der Straße mit einem Freunde, der eine Schauspielerin liebte. „Mit einer Schauspielerin verheiratet zu sein, ist doch beinahe — Polygamie!" sagte er, mehr bitter als schmerzvoll, in Fortsetzung eines Gesprächs. „Ja", gab lächelnd der Freund zurück, „aber nicht strafbar". „Pfui, was für ein einfacher und gemeiner Trost!" rief jener. Da wurde der Freund ernst: „Eine Schmach ist es erst, wenn Du Dich schämst — und eine Beseligung, wenn Du es weißt. So —" er dachte nach — „solange nicht alle wissen, wieviel Menschen sie sind, kann man nur Schauspielerinnen lieben". Als der andere noch etwas sagen wollte: „Darum braucht man nicht etwa selbst Schauspieler, nicht einmal Dichter: nur Mensch zu sein".

Als man dem Theaterkritiker vorwarf, er schreibe am besten über die Schauspielerinnen, denen er erotisch verbunden sei, warf er zuerst in befangenem Hochmut ein, darum schreibe er so gut über sie, man verstehe dies nicht: dann erklärte er mit einem freien Lachen, man merke nur nicht, daß er die anderen auch begehre — es läge aber an den Lesern, nicht am Ton seiner Kritiken, daß man es nicht merke. Er begehre sie alle — das mache ihn verstehen, das mache ihn zum Kritiker.

Der Schauspieler, der „nur" sich selbst zu spielen braucht, hat es schwerer als der andere: denn er muß etwas sein.

Es war natürlich, daß der Schaupieler — so großen Wuchses Wurf vermochte seine Natur — den Helden und den Intriganten zu-

gleich zu spielen brannte. „Du kannst sie doch nacheinander spielen", suchte den Tobenden der Freund zu beruhigen. Er verstand eben nicht, daß das — schon in dieser Welt — nicht dasselbe wäre.

Schauspieler sagen, der literarische Wert eines Stückes gehe sie nichts an, sie wollten ihr eigenes Werk, und Literaten beschimpfen die Schauspieler wegen dieser Meinung. Daß beide recht haben, ist so bis ins Unmögliche unwahrscheinlich (nur beim Auftreten der Ansicht, daß überhaupt alle immer recht hätten, ließe sich erst — drüber streiten) wie stets: aber es könnte ja sein, daß beide unrecht haben. Völlige Verwirrung tritt erst dann ein, wenn Schauspieler Stücke der Literatur zuliebe verfechten und Literaten das vorzügliche Recht der Schauspieler behaupten. In der Tat übersehen sie alle, daß sie alle — unrettbar und unvermeidlich — Agitatoren der Idee sind. Die Schaffung des Dramas war ein Wurf in die Welt, nun liegt es da, das neue erstaunliche Meteor, vor Menschen für Zeiten. Es kommt, wenn wir die Theatergeschichte ansehn, für diese Frage nicht auf die Uraufführungen an: das Schauspielerwerk am Drama ist nämlich nicht die Vollziehung ganz des Alterns, aber der Patinierung. Bis dahin blieb — der Bühnendichter weiß und will es — das Drama veränderlich. Jetzt ist es unerschütterlich und wechselnder Beleuchtung duldsam, und dem Dichter ist zu seinem Recht verholfen, das er vielleicht selbst nicht kannte. Die großen Spieler können aus einem schlechten Stücke etwas machen; das schließt nicht aus, daß sie aus einem guten Stücke noch mehr machen. Auf der Hochebene ist es schwerer zu baun (aber, Schauspieler, ist die Schwierigkeit nicht ein Reiz Deiner Aufgabe?) als im Tale: aber die Steine sind besser, und das Gebäude steht sichtbarer. Und nirgends ist bewiesen, daß ein gutes Stück gute Rollen ausschließt! Ihr beide, Brüder, braucht den Erbauer des Gerüsts. — Ihr müßt Euch doch in der Liebe zu den Kulissen treffen und zur Welt. Hinter den Kulissen müßt Ihr Euch die Hände reichen, vor der Welt. Der Dichter könnte vielleicht selbst spielen: und der Schauspieler könnte das Alphabet oder das Einmaleins nur aufsagen, nicht spielen, und braucht also das Stück. Erlebt es, daß Ihr Bundesgenossen seid — und laßt es die Welt, die zu und vor Euch beiden als Publikum steht, lernen!

Tristan lachte, aus der Loge vorblickend: „O erregte Belebtheit der Bühne! O belebte Erregtheit des Zuschauerraums! Da jeder

auf die Bühne blicken, da er von der Rampe rückdenkend zu sich und den Versammelten kehren kann, wie ich jetzt die Zuschauer betrachte: welche gesteigerte Einheit — und schmachvoller Fluch jeder Einheit, die nicht Steigerung ist — dieses Lebens!" Er sah ein Licht hinter der Kulisse das Dunkel aufsprengen und bog sich hinter der Hemdenbrust seines Fracks. „Welche Einheit! Der Aristokratismus der getrennten, aber vorgestellten und wirkenden Bühne: Demokratie der gleich über die veralteten Stränge gestürzten zuschauenden, bewirkenden, zur Wirkung vorgespannten Menge! O Glück: gibt es noch ein so adliges Wort wie Demokratie!" Da rauschte der Vorhang herab, und die schließende Symphonie hob an, aufzurauschen.

Oft genug fällt nur der Vorhang, daß an die Tragödie sich nicht die Komödie schließe: auch die Komödien hören auf, wo es traurig, trostlos oder tragisch wird. Der Kreis ist geschlossen, denn dem Satyrspiel folgt die Tragödie auf dem Fuße, am selben Stoff, zwischen denselben Personen. Und ob nicht schon jede Komödie, während sie gespielt wird, eigentlich tragisch — oder doch trostlos oder traurig — wirkt, das ist nichts als eine Frage unsres Mutes, unsres Entschlusses.

Kein primitiverer Bestand als der in der Angabe „rechts und links vom Zuschauer" ausgedrückte — und kein schwererer! Was für eine Wendung gehört dazu, ihn zu begreifen — und wirksam zu machen: wie steht der Schauspieler nicht nur erhöht, sondern gewendet zum Zuschauer, wie steht der Mensch zum Menschen!

Es gibt Bühnenstücke, in denen ein Automat, der einen Menschen darstellt, auftritt. Diese wirken auf der Bühne mit unerhörter Vollkommenheit: das liegt daran, daß sie von Menschen dargestellt werden.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Kunst und Leben geben sich gegenseitig Balance, Bedingung oder Hemmnis. Auch die Dramatik bestätigt das äußere Leben oder protestiert gegen seine Erscheinungen. War also der Impuls revolutionärer Bewegung in dem, was Berliner Bühnen eben zur Aufführung brachten, latent oder augenscheinlich vorhanden? Ich sah bei Reinhardt *„Clavigo"*, und es hatte dieses Stück den frischen Reiz des Gegenwärtigen. Belichtung von seelischen Parzellen blitzte auf, die heut noch den Zauber der aktuellen Entdeckung besitzt. Dabei hat das Ganze eine gewisse unentwegte Nüchternheit, etwas Ibsen-Ähnliches, das die fatalen Imponderabilien des Schaukelwahnes von Liebesbeziehungen in geradezu rechnende Bühnenarithmetik umsetzt. Die Zweideutigkeit aller Lebenseinstellung hat da längst ihren halbwegs ehrlichen

Puppenbekenner gefunden, und was Körperhaftes an Entscheidung über die endgültige Bereitschaft zweier Kreaturen zu einander verhängt wird, schwindelfrei bloßgelegt. Eine neue geschmeidige Energie sucht ihr Recht gegen die in alten diplomatischen Künsten gewandte, und wenn die zwei Kreise in den hellsten Kampf auf Leben und Tod geraten, ist der menschliche Zentralwert dieses Kampfes längst vernichtet. Die Thimig bedeutete des Abends höchsten Gewinn. Ganz zerfetztes Stück inniger Bedeutungslosigkeit, um das das Hin und Her der Männerethik geht. Im Ausdruck des Körperhaften wie ein anhänglicher Krankheitsalp, der nie aus dem Traumbild weicht. Den Clavigo gab Moissi: gut im Höfischen und im halbgaren Charakterformat. Decarli ließ sein Pathos, von sich selbt überzeugt, weit ausgreifen, daß es manchmal nicht mehr zur rechten Zeit zurückfand. Wegner spielte mit kalter Geschäftigkeit den überzeugten Zyniker, und sein Zynismus überzeugte. — Diese Revolution war eine Intrigenangelegenheit, bei Tolstoi wird eine unbedingte bis an die Mauer des Fragwürdigen geführt. Jene im „Clavigo" ging aus den Forderungen der Familie hervor, die Tolstoische sucht sich gegen die Familie durchzusetzen. Ein Nihilismus, der in Wirklichkeit sich zur vorbildhaften Entschlossenheit abklärte, findet in diesem Fragment *„Das Licht scheinet in der Finsternis"* die letzte Starrköpfigkeit der Entscheidung noch nicht. Und hat sie dennoch im radikalen Stachel seiner Forderung. Eindringlicher als die Pathosvorgänge von Ibsens „Brand" verlangen die einfachen Lebensszenen Tolstois ihr „Alles oder Nichts". Hier ist auf eine erhabene Art der Begriff „Tendenztheater" geheiligt. Und so stark kommt im Schauspiel aus den zwingenden Verantwortlichkeiten des selbstverständlich hingebrachten Daseins der Schrei des Gewissens heraus, so jäh folgerecht wird in ernster Erprobung die Rechtfertigung jeder Übereinkunft unsres Existierens versucht, daß ein tieferbefestigter Fonds umstürzlerischer Überzeugtheit von den Bildern dieses Dramas gegründet ist als von den überschwenglich hingebreiteten Thesen aufgetragen revolutionärer Tumultstücke. Die Aufführung im „Deutschen Theater" schwankte zwischen Konversation und Expression — wobei die Konversation besser abschnitt. Hier leistete die Bertens etwas in seiner Art Vollkommenes, wirkliche Komödie von einer unerschöpflichen Gewandtheit des Artistischen. Und Diegelmanns Bonhommie unterstützte sie ebenso zweckmäßig wie die phlegmatische Noblesse der Hermine Körner. Die schleppende Weichlichkeit, in die sich Moissi seine Rolle hineinstilisierte, verdarb den Hauptzweck des ganzen Abends, unterschlug die Gluten des auf den Kern gehenden Protestes. Und da die höchste Beglückung ausging von der Höflich, die den ganzen Gefühlskomplex der tragischen Sendung: Menschsein ausschöpfte und die grenzenlose Qual der Hilflosigkeit vor einem kompromißlosen Leben durchrang, wurde schließlich die Problemstellung überhaupt in ihr Gegenteil verkehrt, und es siegte das Prinzip der Konvention auf der ganzen Linie. Dabei ist die Wucht unbedingten Heischens in dem Tolstoi von einer nicht zu bändigenden Umfänglichkeit, und wie echt sein Bekenntnis ist, erhellt aus dem Kontrast zu Hasenclevers *„Sohn"*. Man gab den gewissermaßen als offizielles Programmwerk unsrer Situation in den Kammerspielen, und die Schwäche seiner Position schält sich nun doch immer deutlicher heraus. Verdächtig bleibt der Revolteinstinkt eines vom Ausnahmefall Überwältigten, und vor dem rücksichtslosen Schritt ins Irreparable der Tat biegt ein plötzlicher Zufallschluß aus. So jung, wie er sich gibt, ist dieser Ton nicht und auch nicht so unvergleichlich. Auch scheint mir der expressionistische Stil noch nicht rein durchgeführt, solange lyrische Ergüsse

schlechthin das Aufheben der bloß realen Verhältnisse bewerkstelligen müssen. Ohne solchen Notbehelf wäre von vornherein die Welt des Stückes als eine mit eigenen Gesetzen und eigenen Wahrscheinlichkeiten absuscheiden und ihr die besondere „ideelle" Atmosphäre zu schaffen. Hier war die Schauspielkunst schon weiter als der Dichter, indem sie aus den Kräften ihrer Darstellung heraus einen eigenen Raum der Bezüge aufbaute und den Vernichtungswillen eines schroff aufstrahlenden Jugendangriffs durch den Furor ihrer leidenschaftlichen Seelengestaltung zum ewigen Zwiestreit der Prinzipien erhöhte. Der Schauspieler Deutsch verleiblichte die ganze aufgewühlte Jugend einer Umsturzzeit. Er stand immer in einer kalten qualenreichen Glorie, und das Herbe seines Trotzschicksals war in einem durch so viel Unterdrückung schwergemachten Blute verwurzelt. Mehr als im Stück selbst trat in dieser schauspielerischen Leistung das Doppelgewichtige solcher scheinbaren Daseinsbagatellen hervor: wurde ein Examensfiasko zum verhängnisvollen Daseinsgericht, eine Gouvernante zum Engel an der Welt Pforte und ein literarisch-politischer Spektakel zum Inferno, darin sich Sein oder Nichtsein beweist. Tief aus den unnennbaren Gefilden der Ideenschau kam auch der Freund und Aufpeitscher, den der Schauspieler Krauß mit dem Brio der Gestähltheit wie einen Ruf von draußen aufklingen, seine Wirkung tun und ins Reich der Mütter und Wegeweisenden zurückschnellen ließ. Wegner war der Vater, in sich beschlossenes Uhrwerk, das kein Appell des Überschwangs über sich hinaus zu treiben vermag. Wegner und Deutsch standen sich dann wieder in Hauptmanns *„Michael Kramer"* als Vater und Sohn gegenüber und versagten für dies Mysterienspiel der ewigen Liebe. Den alten und den jungen Kramer trennt ja nicht der äußerlich bestimmte Gegensatz zweier Weltanschauungen, sondern das Einsamkeitsgeschick aller Menschheit läßt sie nicht zueinander kommen, und das Schwermütigste bricht auf: daß noch vom liebewilligsten Menschen zum andern keine Brücke führt. Dieser Passion Kreuzweg mündet im Religiösen, nicht im Politischen. Und diese Dichtung der Erlösung aus Güte tut sich mit den Räumen der realen Sichtbarkeit genug, verlangt den schlichten Umkreis des alltäglich diesseitigen Geschehens, aus dem dann um so erschütternder das Evangelium emporwächst. Alles, was in Hauptmanns Drama so wundersam schlesisch ist — ich meine schlesisch im Seelischen — ging in der Aufführung unter. Diese Aufführung war in ihrem Sinn vollständig einheitlich und durchgearbeitet, aber es war, als sähe man etwa ein deutsches Stück von (erstklassigen) japanischen Mimen dargestellt: das Spezifische dieses Werks war in eine fremde Gefühlssphäre transponiert. Die eisige, aufgestörte Physiognomie der Gegenwart paßt nicht zur durchwärmten, noch im Schmerz beruhigten Gestimmtheit der vorigen Generation. Der ganze Klang des Dramas ward unterdrückt, diese besondere dunkel hinströmende, weich ans Herz rührende Musikalität wurde in rauhe Scherben zerbrochen. Wegner war kein Gefühlsmensch, sondern ein Intellekt mit feierlichen Neigungen. Sein Michael Kramer hatte wohl alle Abstufungen eines exakt ausgeführten Porträts, aber er überzeugte eben mit Logik, nicht mit Liebe. Und Deutsch übersetzte sich den Arnold in den Aufruhrkanon der mechanistischen Ära, erzielte, statt eines Breslauer Maljünglings, einen Berliner Thesenkämpfer, dessen herausforderndes Ekeln nicht umgeschlagener gequälter Liebeswille, sondern zielbewußter Individualitätsfanatismus, kein Bann, sondern ein Grundsatz war. Näher kam dem Dichter die Michaline der Fein, die ein ziviles Märtyrertum in holden Schlichtheiten der Tapferkeit und Resignation vibrieren ließ. Und Goetzkes Lachmann-Maler hatte allein etwas vom Hauptmann-

Ton — ein abgerissenes Stück Menschenlos, ohne Programm und Signal, eine Durchschnittlichkeit, genug verklärt vom Leide ihrer Durchschnittlichkeit, daß die effektvolleren Schmerzen eines weltpolitischen Agitationshelden ihn nicht zu kümmern brauchen. Und auch die Schauspielerin Welcker und ein paar Kneipenchargen schufen einen Bezirk von unverfälscht Irdischem in einer (an sich vortrefflichen) Demonstration von Masken. Derartiges Versagen kennzeichnet die definitive Ablösung der bürgerlichen Epoche auf allen Gebieten. Haben nicht die Dichtungen Hauptmanns bereits den kulturhistorischen Reiz von Klassischem? Fühlen wir nicht — je nach Veranlagung mit Trauer oder Genugtuung —, daß ihre Haltung in dieser nächsten Gegenwart nicht mehr gut möglich ist? Daß eine neue Schicht herandrängt, mit der Brutalität und Unsentimentalität einer Klasse, die noch keine Zeit hatte, gegen sich und ihre Stimmungen nachgiebig, gegen die Mitlebenden gerecht und ideal nur im Maße eigener Vermöglichkeit zu sein, die das Unerhörte fordert, rücksichtslos alle Einlenkung oder Verklärung überrennt und verwegen die Abstraktheit utopischer Süchte in die Stofflichkeit ihres momentanen Tages zu reißen trachtet? Als ein Übergang vom Vergangenen zum Künftigen ergreifen vielmehr die Werke Wedekinds. Deren Sinn kann vor dem umwirbelnden Sturm der Entwicklung nicht perplex werden, sondern nimmt ihren vulkanischen Kritizismus in vielen Ahnungen voraus. Wedekinds Schöpfung entzieht sich bereits nachdrücklich der Kontrolle des Abgekarteten, erobert Verworfenem, Entrechtetem seine Atem- und Redefreiheit. Irgend etwas Un- und Anti-Bürgerliches, ja etwas Apokalyptisches webt um diese Dramen, die das direkt unmittelbare zum Ausdruck bringen, aus Ursprünglichem Visionen aufzucken lassen und im Instinkt vorurteilslos sind, das unverbrauchteste Material sich zu ihrer Formung holen und sich an keiner landläufigen Prinzipiengrenze ein Ziel setzen. Vorbereitung der Revolution im Moralischen können sie heut in einem sehr eindringlichen Grade bleiben und urtümliche Kräfte spenden für den Prozeß des ethischen Aufräumens und Neuerstehenlassens. Man darf in Reinhardts Filialbühne, dem „Kleinen Schauspielhaus", in einer saloppen Neueinstudierung, die manchmal wie eine Vereinsfete wirkt, zunächst einmal *„Frühlingserwachen"* sehen, auf eine dritte Weise also den Austrag des zwischen Alten und Jungen unendlich schwebenden Verfahrens. Die kleinzügig bequeme Schweigetaktik der Alten, die auch im Sexuellen mit egoistischer Andacht vor dem Eigentumsbegriff ihre Reservatrechte für sich selber abzäunen, peitscht hilflos alleingelassene und schuldig unschuldige Jugend in die höllische Alternative: Sterben oder Kompromiß. Die Schauspielerin Kupfer hatte in einer schlecht behandelten Aufführung den tief erlebten Menschenlaut, so daß durch ihre schauspielerische Sonderschöpfung das Mütterliche irgendwie mit dem Eroswesen seines Geborenen unlöslich innig — inniger als alles Väterliche — verflochten ward. Im Lessingtheater bemühte man sich mit schönem Erfolge um den *„Marquis Keith"*. Die apodiktische Härte von Wedekinds Tonfall traf annähernd der Darsteller des Keith, Herr Salfnar, wenn er auch — um bloß nicht in eine inadäquate Zone zu geraten — zum Deklamatorischen neigte. Loos führte den Gegenpart zu bewußt aus, wo er hätte mit Hiebstrichen skizzieren müssen. Die Frauenrollen waren alle — bis zur Hosenrolle — erstklassig besetzt, und der Hauch des Unterfangens, den ganzen Lügenboden einer falschen Ideologie wegzuziehen und zum wahren Fundament einer rein rechnerisch auf Egoismus basierten Geschäftlichkeit jazusagen, wehte aus dem im Willen starken Abend. Ein entscheidend hochwertiges Ausführen ließ schließlich in Reinhardts

„Kleinem Schauspielhaus" Wedekinds steilsten Gipfel, *„Die Büchse der Pandora"*, wuchten. Ich kenne kein Werk der Dramatik unsrer letzten Generation, das so tatsächlich freien Geist und urtümliches Genie in sich trüge. Kein Drama, das so weltenfern allem Üblichen stünde, mit so souveräner Selbstverständlichkeit in Sprache und Vorgang ohne Vergleich aus der Notwendigkeit der eignen Idee schöpfte und einen unvergleichlich eigenen Kosmos mit dem Absolutismus der unbestechlichen Forderung schmiedete. Die Tragödie der gegen eine ganze sexuelle Welt und ihr brutales Einverständnis benachteiligten Kreatur, die ihre außenseiterische Erkenntnis mit außenseiterischer Welteinsamkeit büßt und in vulgärer Lächerlichkeit um den Nimbus ihres letzten Golgathas gebracht wird, hat in unsrer bis jetzt bekannten dramatischen Literatur keinen Nachbar. Um die zu kurz Gekommene geht das Auf und Ab der natürlichen Gemeinheit, ihr Schicksal steht mitten drin, aber vom Anteil an der schmutzigsten Erniedrigung noch dieser Sphäre ist sie definitiv ausgeschlossen und ihr verbiestertes Sterben bleibt geschieden von der Lustqual sexuellen Abgemurkstseins. An diesem Drama rehabilitierte Reinhardts Kunst ihr Niveau. Mag im Tempo auszusetzen sein, mag ein unfähiger Alwadarsteller eine Lücke geschaffen, mag die ganz eigenwüchsige Wedekindinstrumentierung keinen einheitlichen Dirigenten gefunden haben — die Gesamtfigur dieses Bühnenereignisses hatte unaufhebliche Eindruckskraft. Die Geschwitz wurde durch Hermine Körner eine Schicksalsverdammte und Ausgesetzte antiker Statur. Die Eysoldt machte die Lulu endlich wieder aus dem Modezwitter gefälliger Anreizung zu einem blind sein Flittergeschick abflirrenden Elementargebilde, und der Schauspieler Krauß ließ den Schigolch aus den Irrlichtdschungeln des Unheimlichen heraufschlurfen. Die unfaßbare Dämonie dieser Demi-Unterwelt zog die phosphoreszierenden Zauberkreise ihres Spuks um dieser elbischen Gestalten Tonfall, Gestus und Verglühen. Stiere Massigkeit und echte Naivität des Gemeinen brachte Emil Jannings seinem Rodrigo zu und für Jack the ripper die mechanische Selbstverständlichkeit der notwendigen Exekution. Die Kupfer hatte auch für eine Mutterkokotte die echte Brutalität und ein Fräulein Hambach für das zugehörige Kokottenkälbchen die blutfrische Lockung. Aber dieses Werkes urfreiheitlicher Trieb, der keinem bürgerlichen Einlenken und keiner vertuschenden Tendenz mehr zu Willen ist, fand im Gros des Publikums bornierten Widerstand, und die Sippe, die sich sonst doch manchen Puff zu vertragen brüstet, lehnte die Einsicht ab, daß das Laster ein Fatum von katastrophalen Dimensionen und keine gefällig anregende Philisterverbotenheit ist. Der Impuls der Revolution ward also in der Schauspielkunst Berlins eher leibhaftig als im Gewissen seines Publikums, und das Theater hätte nun sich zu beweisen, indem es seine neuschöpferischen Potenzen faktisch übertrüge in die Temperamente seiner Zuschauer hinein und diese so zu einem gleichgestimmten Kreise von innerlich Mitwirkenden sich anschlösse. So begänne die Bühne, ihre Aufgabe als moralische Anstalt mit neuer Bedeutsamkeit wieder aufzunehmen. Ob auch dies nur ein Wunsch bleibt oder zweckmäßige Bewußtheit werden kann, wird der Fortgang zeigen.

BUCHHANDLUNG
BENDER
DRESDEN-A·WAISENHAUSSTR. 25
FERNSPRECHER 10548
In den behaglichen Räumen liegen in häufigem Wechsel alle Neuerscheinungen sowie seltene ältere Werke aus
ZEITGENÖSSISCHE BUCHKUNST
MODERNE LITERATUR
IN ERST-AUSGABEN
ILL. BÜCHER / BÜCHER DER
ARCHITEKTUR, DER KUNST
UND DES KUNSTGEWERBES

DIE MENSCHENRECHTE
Ein Dokument edlen Menschentums, die Grundform für den Aufbau wahrhafter Weltbürgerschaft. Zum ersten Male in deutscher Sprache veröffentlicht. Preis Mark 1.—
Ziegelbrenner / Verlag / München 23 M. G.

EMIL RICHTER / DRESDEN
GEORG L. KIND / OTTO LANGE
FELIX-MÜLLER / OTTO SCHUBERT
VERLAG MODERNER GRAPHIK